

EL VIAJE: MANSILLA Y AIRA FRENTE A LA CRISIS DE LA VERACIDAD

Zulma Sacca*

En el espejo de esta noche alcanzo

Mi insospechado rostro eterno...

JORGE LUIS BORGES, «Poema conjetural».

Resumen: A partir de algunas afinidades entre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira, este ensayo busca reflexionar sobre la sobrecogedora impresión que deja la pampa argentina en los viajeros del siglo XIX. Analiza cómo la frontera entre tierra de indios y blancos enfrenta a los argentinos con un destino complejo, con un diálogo con el tiempo y con un proyecto político: la idea de construir una gran nación. La confrontación de ambos textos resulta de particular relevancia en lo que se refiere a la apropiación de algunos símbolos del sistema letrado argentino y la credibilidad que poseen: la política de exterminio, la frontera, el indio, el blanco y función de la escritura ficcional.

Palabras Clave: Civilización, Barbarie, Verdad, Verosimilitud, Literatura.

Abstract: *Building from some affinities between Una excursión a los indios ranqueles, by Lucio V. Mansilla, and Un episodio en la vida del pintor viajero, by César Aira, this essay seeks to reflect on the overwhelming impression left by the Argentine pampas on 19th century travelers. We analyze how the border between the Indian lands and the whites' lands confronts Argentines with a complex destiny, with a dialogue with time and with a political project: the idea of building a great nation. The confrontation of both texts is of particular relevance in what concerns the appropriation of some symbols of the Argentine letters and the credibility they possess: the politics of extermination, the border, the Indian, the white, and the role of fictional writing.*

Keywords: *Civilization, Barbarism, Truth, Verisimilitude, Literature.*

En el final del siglo XX los postulados de la modernidad se conmovieron en su totalidad, en el orden mundial —los movimientos estudiantiles de los 60, la guerra de Vietnam y, poco después, el acontecimiento capital de la desaparición de la URSS y el fin de la guerra fría— y, en nuestro continente, los rotundos cambios institucionales, económicos y culturales pusieron a prueba las capacidades para imaginar esos cambios en función de los lazos sociales y de sus fuentes de legitimidad. Las fabulaciones sobre «el mundo y la realidad» se multiplicaron, las interpretaciones se diversificaron y, en ese contexto, lleno de interrogantes, los bienes culturales se resignificaron en la historia, en la historia del arte y en el arte mismo.

* Universidad Nacional de Salta.

El eje de la crisis puede situarse en lo político, en lo tecnológico o en lo socio-económico. No obstante, en el presente estudio, lo decisivo es el análisis de ese impacto transformador en la escritura de la literatura nacional. Se hace evidente que el fin del milenio presenta nuevos espacios de conflicto y el surgimiento de una nueva subjetividad. Allí surgen producciones estéticas como las de César Aira (1949) que en apariencia se apegan a una descripción fenomenológica de un mundo que se ha vuelto irrepresentable. En tanto lectura crítica de las constantes de la historia de la literatura argentina, la elección de leer a César Aira en consonancia con un escritor del siglo XIX como Lucio Mansilla se fundamenta desde varias perspectivas: Es un escritor que intenta mostrar la volatilización del acontecimiento histórico con efectos de discurso destinados a descifrar los procedimientos del código de las artes. Retoma tópicos fundacionales de la literatura nacional: el desierto, las expediciones, el gaucho, la oposición campo/ciudad y el problema indio. Su producción es atípica en el sentido moderno, pero típica en el contexto de la crisis de la modernidad: profusión de escritura de novelas, genera congresos, escribe ensayos de interpretación, elabora una poética, produce un nuevo diccionario de la literatura, etc.

La escritura de César Aira puede señalar la posibilidad del cierre de la constelación fundacional de la literatura argentina o puede constituir el síntoma de una crisis, no ya de la verosimilitud, sino de la veracidad. El conjunto de tópicos alrededor del desierto, el indio, los cautivos y las excursiones es el depositario de un modo de ver la realidad nacional y de una perspectiva abarcadora que impregnó el tejido social desde el sistema letrado, al menos desde la generación romántica de 1837.

Esta comunicación procura **pesquisar** algunos datos que reclaman evidencias en el camino trazado desde las fundaciones: Lucio Mansilla y César Aira indagan cómo se organizan las fuerzas culturales en la consumación de las aspiraciones del proyecto del progreso infinito. Ambos se sitúan en las coyunturas finiseculares, ambos relevan los puntos de contacto entre la realidad y los postulados teóricos del progreso.

Dentro de las reflexiones sobre la nación existe un hilo conductor posible de ser leído desde distintos sistemas de ideas. A partir de Caseros, la Argentina civilizada debió enfrentar los desafíos que se articularon alrededor de cuestiones de tolerancia: el indio y el aluvión inmigratorio. **Para decir mejor**, fue necesario elaborar las imágenes y representaciones de estas entidades desde Caseros hasta nuestros días en virtud de diversos registros del saber social. En ciento cincuenta años, la literatura junto a otras prácticas sociales dieron cuenta de la falta de consistencia y de lo mutable de esas representaciones.

En el ámbito literario, el proceso de transformación del Estado y el éxito económico encuentra su expresión en la Generación del 1880. Mucho se ha escrito sobre este momento tan vital en la literatura y en el pensamiento argentino. Sin tomar una posición definitiva frente a la multiplicidad de categorizaciones que elaboró la crítica y la historia literaria sobre este periodo, es insoslayable valorar su producción estética y su asombrosa capacidad de actuación pública y leer sus prácticas en tanto destinadas a integrar el proyecto de la nación moderna. Lo importante es que operaron desde el registro imaginario

para orientar la búsqueda de respuestas y la producción de críticas y propuestas significativas que fueron recuperadas en el desarrollo de nuestro sistema letrado.

En 1870 Lucio V. Mansilla publica, en el periódico *La Tribuna*, *Una excursión a los indios ranqueles* a modo de cartas dirigidas a Santiago Arcos. Estos escritos recuperan la jerarquía de todos los tópicos de la generación del 1837, se vale de una lógica destinada a problematizar la dicotomía interpretativa de civilización/barbarie. Mansilla juega con los ceremoniales y el discurso, juega con la concreción del deseo de ser europeos, juega, incluso, con la relatividad de la oposición civilización/barbarie. El elogio del pensamiento y la vida en los extremos que hace al principio de la obra anuncia un talento especial para percibir cuándo las oposiciones extremas son falsas. No solo desobedecía las órdenes del Presidente Sarmiento al emprender la excursión a tierra de indios, también se burlaba de sus fundamentos ideológicos. Su queja sobre los hoteles muestra claramente ese borde en el cual se mueve el discurso de Mansilla a todo lo largo del libro: una frontera entre la mitificación y la desmitificación. Este discurso «fronterizo» está en el mismo modo de la enunciación: formalmente el destinatario de las cartas es Santiago Arcos, pero, como él lo explicita, será una conversación pública. Su discurso está construido a modo de cartas destinadas a publicarse en un periódico, y es esta publicidad la que determina de hecho su estrategia narrativa: «Hoy he perdido tiempo en ciertos detalles creyendo que para ti no carecerían de interés. Si al público, a quien le estoy mostrando mi carta, le sucediese lo mismo, me podría acostar a dormir tranquilo y contento como un colegial que ha estudiado bien su lección y la sabe. ¿Cómo saberlo?» (1986, p. 7).

¿Cómo saberlo? Él no tiene ningún instrumento confiable para saber si su lector se interesa realmente en sus cartas. O peor aún, Mansilla está convencido, como lo señala en el capítulo IV, de que «El público sabe muchas mentiras e ignora muchas verdades».

Esta cuestión de la veracidad tenía para Mansilla consecuencias de largo alcance en el comportamiento social. El fenómeno no era circunstancial en 1870. En una de sus primeras «causeries»—de hecho, la segunda, titulada «¿Por qué?», publicada en cinco partes en 1888—, Mansilla afirma:

Aquí, y en todas partes, lo mismo en los tiempos antiguos que en los modernos, el público ha sido, es y será muy curioso. Su curiosidad es solo comparable a su credulidad, de manera que el número de impresiones que necesita engullir debe computarse, en gran parte, por la suma de mentiras que tiene que digerir. ¡Y qué difícil digestión! (1964, p. 62).

Para Mansilla, la alternativa no está entre lo verosímil y lo inverosímil, está claramente entre la verdad y la mentira. El problema reside para él en el hecho de que los ámbitos de ambos conceptos no se delimitan de una manera unívoca en su época. Constantemente está señalando cómo en su concepto de verdad aparecen muchos fenómenos que normalmente el público de su momento no consideraría pertinentes: por ejemplo, es más fácil la realización de un pensamiento que la repetición de un hecho. Pero también en ese ámbito de la verdad se incluyen las causas imponderables de la felicidad y de las virtudes: «¿La felicidad y la virtud no son acaso otra cosa que la ciencia de lo real?» (Mansilla, 1986, p. 7).

Cien años después, Aira se encuentra también en una situación fronteriza, pero con términos muy diferentes: no de la verdad frente a la mentira, sino lo verosímil frente a su representación. Un nuevo concepto de subjetividad se ha ido procesando de tal manera que la disyuntiva de Mansilla aparece como una ilusión, quizás inconsciente, pero en todo caso inevitable, todo dependía de la imagen que Mansilla quería construir de sí mismo como lo señala Sosnowski en su prólogo a la edición de Ayacucho (1986).

Aira ya no puede confiar en ese sujeto finalmente moralista que desea la verdad y que pretende decir la verdad. Este nuevo sujeto ha reconocido su presencia ineludible en todo enunciado discursivo; pero luego ha encontrado que su relación con la realidad es, justamente, una sencilla perspectiva individual (en nuestra tradición literaria. Se trata de una perspectiva que no cubre lo real por su insuperable relatividad y que, además, se enfrenta a una totalidad inabarcable por definición.

Este perspectivismo no solo afecta al presente, también pone en duda el pasado, y todos los conocimientos que hemos heredado. Si la primera vanguardia puso en cuestionamiento la relatividad del conocimiento subjetivo, si la segunda (pensamos aquí en Cortázar y Antonio di Benedetto) cuestiona ya radicalmente los límites de lo verosímil y los conceptos básicos de lo «real», la tercera, a la que correspondería Aira, pone en cuestionamiento el pasado como recipiente de la memoria y del conocimiento.

Para Aira, la disyuntiva está entre lo verosímil y lo puramente representativo. En esta disyuntiva, propone un juego ambiguo: la ruptura con lo conocido, con una pretensión de objetividad no cumplida en la historiografía; y por otro lado, la propuesta de una estrategia inédita, una liberación de cualquier anclaje con lo real, e incluso con lo verosímil. No se puede negar la existencia de los indios, pero sí se puede cuestionar la realidad de la imagen que nos ha sido transmitida. Si el progreso ha fracasado en la medida en que la destrucción del indio no produjo los resultados de prosperidad que se anunciaban, ¿qué seguridad hay de que la imagen de esa convivencia siempre dramática sea, ya no real, sino siquiera verosímil?

Para señalar más aún la distancia entre lo posible real y la única solución de lo puramente representativo, Aira introduce a un testigo que no es argentino como hace Mansilla consigo mismo en *Una excursión a los indios ranqueles*, sino portador de una mirada extranjera que, por lo demás, trae ya un «programa de visión» se podría decir, viene con el deseo de confirmar algo que Humboldt vio y creyó probar treinta años antes: la armonía de la naturaleza en su desarrollo autónomo. En esa armonía, sin embargo, Humboldt no incluyó a los indios, y su posición ante ellos siempre fue ambigua. Muy cercana, se podría decir, a la que adoptaría su discípulo ficticio (en Aira), el pintor Rugendas, y su discípulo real, Mansilla.

Entre estos dos modos de expresión se podría reflexionar y elaborar algunas hipótesis de lectura que revelan una esfera de información compartida entre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira. Una lectura en profundidad mostraría la relatividad de los conceptos y la imposibilidad de garantizar la supervivencia de «los ideales de Mayo» que, en cualquier caso, implican el necesario desencadenamiento de la desaparición del otro.

El acto audaz de Mansilla de conocer tierra adentro y dar su testimonio desafiando jerarquías institucionales, sin mediación, sin dudas y sin traducción, es repetido en el episodio del pintor viajero. Fuera del formato de la confidencia y los diálogos, Aira lo hace desde la forma novelesca que problematiza, no la complicidad o la complacencia del lector, sino la búsqueda de la representación. Pretende convertir al discurso de lo novelado en un síntoma capaz de revelar la significación de lo oculto, dice a propósito: «... En fin, todo eso pasó. La Historia misma se ocupó de ponerle fin, porque la deshistorización es un fenómeno tan histórico como cualquier otro...» (Aira, 2001, p. 17).

El episodio del pintor viajero no es la representación del intento de comprender y dar a conocer *toda* la problemática del indio, sino la repetición irónica de esa búsqueda en un solo episodio: el malón. El malón ocupa una parte de la narración, pero es la motivación interna del personaje que cubre la totalidad del universo narrado. El protagonista lo percibe como el enigma cuya resolución escapará al pensamiento y, finalmente, su representación revelará la gran alucinación de los hechos. En las últimas páginas de la novela, el pintor conoce la verdadera cara de los indios. La noche, el descanso del combate contienen la única posibilidad de *ver* al indio y en sus gestos y, al mismo tiempo *ver* cómo se ve el rostro monstruoso del europeo. La escena nocturna —imposible de no ser leída desde Mansilla cuando llega a los toldos de Rosas y exclama «... me abrazaban y me besaban con sus bocas sucias, babosas, alcohólicas, pintadas...» (Mansilla, 1986, p. 109)— es la que revela al lector la precaria y móvil dualidad en que se ha construido el pensamiento argentino: ¿quiénes son los bárbaros y quiénes los civilizados? En Mansilla predomina la ambigüedad y la duda pero Aira no duda en la narración de la noche final: todos somos igualmente susceptibles de ser vistos como Otro, o amorosamente bellos o bestialmente deformes:

Habían hecho una hoguera y se habían sentado en círculos [...]. Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir en el círculo de luz al pintor monstruo, sería poco [...]. Rugendas no tuvo el menor inconveniente en sumarse a la ronda de fuego. Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichas aplastadas, los ojos de chino, la nariz como un ocho, los cuellos de toro... (Aira, 2006, p. 88).

El siglo XX buscará instancias decisivas del relato historiográfico capaces de poner en entredicho todo el sistema cultural del siglo XIX. Es el caso de la biografía que se liga a la ficción con un personaje donde el cuerpo pierde su regla y puede apostar a una operación de inversión de todos los espacios sociales. Entre estos espacios de halla la América desconocida y sus arquetipos. El personaje elegido por Aira es Johann Moritz Rugendas, quien al llegar a las colonias temía perderlo todo y de hecho lo pierde cuando un rayo le desfigura el rostro. La cara de Rugendas se constituye en el núcleo metafórico que reúne mucho de los sentidos ocultos en lo que, avanzado el siglo XX, cuestionamos como verdad y como conocimiento de la realidad. La cara desfigurada concentra la fórmula de interpretación que incluye muchas respuestas a los problemas planteados por la identidad nacional, pues desborda la palabra y define la orientación de un pensamiento que encuentra un sentido. Aira le dice «brújula facial» porque sirve al personaje para discernir y dejar al descubierto el deseo en la contundencia de su luz y de su oscuridad.

Es cierto que el origen de la cultura nacional está en el desierto, es una búsqueda y una obsesión desde los románticos. Las obras de Mansilla y de Aira se aglutinan a partir de la búsqueda de las mismas

falsificaciones y contrasentidos. Desde la perspectiva formal del viaje, los blancos, hechos de emblemas europeos, incursionan en el espacio del Otro. Allí toman vigor objetos esclerosados por el canon letrado: el infierno, el indio, las cautivas y el combate. Estos signos se incorporan al discurso literario del siglo XX cubiertos de otras opacidades e integrados en una estructura significativa que atraviesa el plano de la ironía y se ajusta a una exhibición de términos adversos o contradictorios, no obstante, imaginariamente intercambiables. Por eso, para Rugendas los indios durante el malón son bárbaros que no son bárbaros como ironía inicial y como apertura a un sistema envolvente del plano irónico. Estos indios son exquisitamente civilizados en su banquete y también infernales y temibles en su forma de hacer la guerra.

Ya Mansilla dudaba, decide desafiar las jerarquías militares para verificar si la pampa es imposible de percibir, de mensurar y de retener en la memoria. Le fue presentada como imposible de conocer, y es allí donde radica el miedo al que pueden ser asociados *saber* y *temer* como funciones solidarias en los sistemas del terror. Por eso, cada tramo de excursión hasta llegar a los toldos de Mariano Rosas queda enmarcado por el temor de los jinetes. En complementariedad, los personajes de Aira no sienten temor a los indios, es más, la primera vez que ven la pampa, se sienten frente a la pura naturaleza, al vacío.

Como símil del infierno, el desierto posee lugares o marcas susceptibles de ser poseídas desde la civilización. Su existencia está ligada a la civilización, a la propia trayectoria civilizatoria en el desierto. Son importantes, por eso, los márgenes. Los confines de las estancias y las afueras las ciudades son el límite entre estos sistemas y responden a la lógica irreductible de lo diferencial. Es el hábitat de los guardianes fronterizos tanto para blancos como para indios. Es un espacio que permite que los polos se despojen de la oposición que les es propia para evolucionar más allá de la oposición formal: allí se encuentra el conocimiento del otro. Infierno y paraíso adquieren otra corporeidad en la novela de Aira¹ porque no se oponen simplemente, sino que, alegóricamente, se implican el uno en el otro.

Dentro de las convenciones literarias, los escritores argentinos comparten en general un mismo empeño por interrogar acerca de los significados de la identidad que se depositaron en el desierto. En la segunda mitad del siglo XX queda explicitado un profundo deseo de manifestar la tragedia de la verdad con mayor autenticidad. Para Aira, el «procedimiento» señala el camino de deshistorización a través de la ironía y la parodia, porque la inversión del registro serio instala un cosmos novelesco poblado de elementos conocidos, pero que demandan la incorporación del otro. Por un lado, comparte con Mansilla y con otros escritores, incluyendo al mismo Sarmiento, la mirada complaciente en el sentido de desentrañar un sistema de referencias preestablecido y por otro lado, recurre a la ironía y a la hipérbole para legitimar el relato del viaje de Rugendas. Desde ese lugar, Aira pretende dar razones, análisis y pruebas; y de esa manera desactiva la efectividad de las «soluciones» en los proyectos de progreso que habían sostenido los ideales de nación desde 1810.

Para Aira el mundo se repite circularmente. Aquí es donde la representación y la repetición del mundo como un catálogo estable carecen de peso. La indiferenciación entre lo civilizado y lo bárbaro es la

¹ Por su parte, Mansilla enfatiza la mirada del indio cuando les muestra el reloj, luego de largo rato un indiecito lo sorprende diciendo: «Allá en tierra adentro mucho lindo teniendo...» (Mansilla, 1986, p. 132).

pérdida de sustento y programación: la clave para entender el mundo americano simplemente se encuentra en el desenvolvimiento de los días y las noches. Con otros recursos, Mansilla y otros escritores de fines del siglo XIX anticipan la problematización del esquema interpretativo civilización/barbarie, en el caso particular de *Una excursión...* el viaje es el resultado de la necesidad de un entendimiento con el indio como partícipe del diálogo. El tratado de paz denuncia la anomalía de vivir en guerra. Aventurarse a Tierra Adentro constituye la búsqueda de términos alternativos, de un proyecto que exculpe, que expulse el exterminio porque en él se presiente —como finalmente ocurrió— que todos están en riesgo: «Quejarnos de que los indios nos asuelan, es lo mismo que quejarnos de que los gauchos sean ignorantes, viciosos, atrasados. ¿A quién la culpa sino de nosotros mismos?...» (Mansilla, 1986, p. 137).

El episodio de Rugendas serviría para reinventar las razones y las interpretaciones de la violencia en nuestro continente que pertenecen a una lógica dominante en todos los órdenes: la historia, la predestinación, el azar, el lenguaje, las ceremonias y la naturaleza. El mundo sería un reservorio de conflictos secretos que afloran en un contenido violento con una fuerza exacerbada.

La tormenta concuerda con la búsqueda de Rugendas porque ella se anuncia como la visión de lo sublime, el narrador activa todos los mecanismos que ponen al lector frente a la captación de un mundo esencial y grandioso. La travesía se impregna de detalles menores como las hojas de los árboles o la humedad, al tiempo que la sofocación fusiona este momento con las sensaciones que dirigen la mirada del pintor hacia el efecto de la electricidad en espera de la catástrofe. El protagonista galopa hacia los relámpagos y se encuentra con su desgracia en desmesura y desborde. Un pequeño hecho biográfico, «una caída del caballo» y las consecuencias de los rayos determinan un proceso narrativo que le permite al Aira romper el esquema novelesco en su totalidad. No hay percepción directa de los hechos y el arte debe ser el sistema de mediaciones poseedor de una propiedad similar a la de las cartas. Con los efectos de la brutal descarga de electricidad en su cuerpo y con el malón contemplado a través del velo negro, Rugendas logra el propósito de su viaje la pampa.

Entonces, en términos de la disputa territorial, el desierto se organiza en un primer plano especular y se especifica después en otros campos simbólicos de la nación, no directamente como lo infernal, sino en términos de intercambios ajustados a la lógica de lo que ya no existe. Las excursiones del Coronel Mansilla y la del pintor Rugendas trazan la cartografía de una extensa llanura desconocida y sorprendente, cubierta por lo transparente y lo oculto y referente de una inversión absoluta. El viaje a tierra de indios proporciona a estos personajes el conocimiento del éxtasis de ser partícipes de la representación de las ideas que dieron inicio a los pensamientos que fundaron la nación, de sus secretos, de su superficialidad y de su juego de apariencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, C. (2001). El ensayo y su tema. Recuperado de www.celarg.org/int/arch_pli/airab9
- Aira, C. (2006). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. México: Ediciones ERA.

Borges, J. L. (1974). Poema conjetural. En *Obras completas* (Vol. I, pp. 867-868). Buenos Aires: Emecé Editores.

Mansilla, L. V. (1986). *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Sosnowski, S. (1986). Prólogo de Mansilla, L. V. *Una excursión a los indios ranqueles (XIII)* Caracas: Biblioteca Ayacucho.